НИКОЛАЕВА Е.В.

ТРАДИЦИИ ОРАТОРСКОГО КРАСНОРЕЧИЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО

В публицистических, религиозно-философских, нравственно-этических произведениях Л.Н.Толстого 1880-х – 1900-х годов образ мыслей писателя, его общественная, религиозная, эстетическая позиции той поры выразились наиболее полно и непосредственно. Наиболее же полное выражение мировоззрения, личностного начала, безусловно, не могло состояться в творчестве Толстого без выражения эмоционального состояния и настроения писателя. Для него всегда был крайне важен эмоциональный настрой произведения. В этом смысле весьма показателен ответ Толстого на предложение Черткова смягчить пафос одного важнейшего проповеднического произведения – "Царство Божие внутри вас": "Главное, не могу согласиться с смягчениями. Смягчать, оговариваясь нельзя. Это нарушает весь тон, а тон выражает чувство, а чувство заражает (чувство иногда негодования) больше, чем всякие доводы. Последняя глава кончена и не кончена. Надо заключить так, чтобы все держалось, как замок в своде".[1] Последовательность связи законченной формы произведения с изначальным эмоциональным состоянием автора прослеживается Толстым поэтапно и достаточно подробно. "Тон", то есть общий пафос произведения, зависит от эмоционального состояния автора, складываясь именно под воздействием этого состояния, и, в свою очередь, выражает это состояние, а коль скоро, выражая "чувство", "заражает" им, стало быть выражаемые эмоции понимаются как весьма экспрессивные. Общая же цель ("чтобы все держалось как замок в своде") повторяет не только излюбленную метафору Толстого, но и указывает на существование в сознании писателя непосредственной связи эмоционального настроя автора во время работы над произведением с его окончательной формой.

Современное литературоведение усматривает влияние эмоционального фона, на основе которого создается то или иное произведение, прежде всего на его ритм;[2] ритм же рассматривается как универсальное явление в природе и человеческой жизни, приобретающее эстетическое качество, будучи проявленным в творчестве.[3] Выявлена исследователями и связь ритма прозы с особенностями авторской позиции и авторского "мироотношения".[4] Одним же из основ-

ных способов проявления ритма, как явствует из посвященных этим проблемам исследований, является композиция литературного произведения, и шире - произведений других видов искусства. Эта позиция прослеживается в упомянутой выше статье Б.С.Мейлаха, а также в других работах того же сборника.[5] Автор специальной монографии о поэтике композиции Б.А.Успенский устанавливает прямую связь между авторской позицией (или "точкой зрения", согласно его терминологии) и композиционными возможностями в произведении,[6] также типологически обобщая произведения различных видов искусства. Композиция как ярчайшее проявление художественной природы ритмической прозы рассматривается и исследователями образцов ораторского красноречия, представленного в истории русской литературы в первую очередь древнейшими произведениями, в том числе и сугубо проповедническими по содержанию и основной направленности. Большой объем этих текстов, как древнерусских, так и общехристианских, был хорошо известен Толстому в связи с его религиозными поисками и общей увлеченностью древнейшими литературными памятниками и фольклором.

Значение композиции в произведениях ораторского красноречия общепризнано как в работах обзорного или общего характера,[7] так и в специальных исследованиях, посвященных средневековому ораторскому красноречию.[8]

С нашей точки зрения, говорить о законченной и ярко выявляющейся ритмической прозе применительно к творчеству Толстого не приходится. Это, вероятно, можно сделать с большой натяжкой и при условии слишком широкого понимания ритмической прозы и ритма вообще, к тому же ритмическая проза - явление специально организованное и художественно целенаправленное автором. Однако пройти мимо признаков и проявлений ритма прозы, и прежде всего в эмоционально насыщенных частях текста было бы нецелесообразно при анализе форм выражения писателем своего мировоззрения, коль скоро данные проявления зависят от эмоционального состояния автора во время текстуального оформления им своей мысли.

Среди факторов, организующих ритм прозы, на первое место выходит композиция. Анализ композиции публицистических произведений Толстого - задача, безусловно, особая, требующая специального исследования.[9] В данной публикации в интересах последова-

тельности и полноты изложения позволим себе ограничиться лишь самыми общими замечаниями.

Публицистическое произведение скрепляется в единое целое, в первую очередь, логикой развития мысли, лежащей в его основании. Пути развития мысли определяет личность автора, так или иначе воспринимающая и оценивающая действительность.

Для выявления своеобразия публицистики Толстого вопрос о личности автора приобретает едва ли не основное значение. Представляется, что одним из определяющих условий создания Толстым своих публицистических и художественных произведений были аналитический склад ума и эмоциональное состояние, которое можно выразить, пользуясь определением самого писателя, словами "не могу молчать". Необходимость ситуации "не могу молчать" для написания публицистических произведений лучше всего доказывается содержанием самих сочинений и выраженной в них авторской позицией. Аналитический склад мышления Толстого определял в его произведениях многие особенности композиции.

Многими исследователями творчества Толстого отмечалось,что склонность к анализу, рассуждениям, разного рода классификациям, писанию правил и распорядков свойственны не только толстовскому аналитическому герою, но, в первую очередь, самому писателю. Это стремление к упорядоченности мысли и строгой логике изложения сказались и в произведениях Толстого.

Один из излюбленных Толстым приемов построения своих произведений - заложенный в основу композиции скрытый диалог автора с самим собой, с воображаемым собеседником, либо стремление учитывать возможную реакцию читателя.В подобных случаях иногда используется прием изложения своих суждений в ответ на риторические вопросы, заданные самому себе или читателю, при этом в ответах складываются излюбленные Толстым различной сложности классификации.

Иногда начало статьи или ее части оформляется как намеренное привлечение читателей к какой-то парадоксальной, с точки зрения здравого смысла, ситуации. Близко по смыслу к этому приему и частое противопоставление писателем своего суждения или своей точки зрения какой-то другой, часто господствующей. При этом контрастность ситуации намеренно подчеркивается автором.

Часто определенный композиционный ритм задается системати-

ческими обращениями писателя к истории того или иного вопроса. Исторические экскурсы как бы перемежаются с основным содержанием статьи, в то же время являясь неотъемлемой частью этого содержания. Таким же образом композиционно оформлены в статьях Толстого описания случаев и событий собственной жизни.

Еще одним излюбленным композиционным приемом, отличающим публицистику позднего периода, является обращение писателя к притчеобразным построениям внутри статей и трактатов, что особенно отчетливо и творчески продемонстрировано в "Исповеди". Как почти всякое большое публицистическое произведение, "Исповедь" расчленяется автором на определенное количество глав, имеющих сквозную нумерацию, однако не это членение фактически определяет композицию произведения. Все содержание, изложенное в "Исповеди", завершается описанием сна-видения, написанного, по утверждению Толстого, три года спустя и предназначенного для того, чтобы выразить "в сжатом образе все то, что я пережил и описал" (23;57). В этом сне в аллегорических образах сконцентрировано все, о чем размышляет писатель в большом по объему произведении. Все предшествующее содержание в данном случае служит как бы разъяснением этого иносказания. Таким образом, композиционно это соотношение может рассматриваться как композиция классической притчи (иносказание - толкование иносказания), но представленная в зеркальном отражении. Эта же композиционная схема повторяется на протяжении произведения не один раз.

В поздних публицистических произведениях Толстого, особенно в больших по объему трактатах, очень часто истинное построение произведения бывает скрыто за внешним, достаточно традиционным членением всего текста на главы. В основе композиции всегда лежит последовательность развития мысли, ради которой и пишется статья или трактат. Так организована "Исповедь", так же организован трактат "Так что же нам делать?". Замечаемое при поверхностном подходе разделение текста на главки в действительности не подтверждается реальным содержанием произведения. Фактически трактат имеет трехчастное членение, исходя из развития мысли, лежащей в его основе. Первая часть трактата посвящена преимущественно описанию картин жизни городской бедноты, увиденных автором в Ляпинском бесплатном ночлежном доме и в Ржановом доме.

Описание бесчеловечных условий жизни их обитателей воспринимается как подчеркнуто сконцентрированное и контрастно противопоставленное кратким описаниям своего дома. Из осмысления страшных контрастов существования в барском и в ночлежном домах у автора рождается чувство виновности своей личной и всего своего сословия перед обитателями городских трущоб. Эти мысли приводят Толстого к прозрению, которое как бы открывает собою новый этап в рассуждениях и во внутренней композиции произведения. Эта вторая часть трактата носит чисто публицистический характер и демонстрирует все привычные приемы толстовской публицистики: строгую логику развития мысли, склонность к упорядоченности и классификациям явлений, следование в изложении за авторскими риторическими вопросами и так далее. Однако последовательность рассуждений Толстого приводит его к выводу о том, что является истинной причиной такого положения. Причину Толстой видит в существовании рабства. Эта мысль является, по существу, кульминационной в трактате. Выделению ее писатель, видимо, придавал особое значение, так как она становится не просто композиционным центром собственно публицистического содержания трактата, но и эмоционально оформляется автором. Толстой прибегает к некоторым приемам ритмизации прозы, используя при уточнении своей мысли сходные синтаксические построения фраз и делая явный упор на использование анафорического начала:

"Я увидал, что причина страданий и разврата людей та, что одни люди находятся в рабстве у других, и потому я сделал тот простой вывод, что если я хочу помогать людям, то мне прежде всего не нужно делать тех несчастий, которым я хочу помогать,т.е. участвовать в порабощении людей".(25;294).

"Я сделал следующий простой вывод: что для того, чтобы не производить разврата и страданий людей...",

"Я пришел длинным путем к тому неизбежному выводу...",

"Я пришел к тому простому и естественному выводу..."(25; 295). Вслед за этим эмоциональным всплеском начнется как бы третья часть произведения, в которой на основе не только личных наблюдений и суждений, но на основе исторических знаний, научных данных Толстой будет всесторонне рассматривать причины существования рабства и средства уничтожения его. В этой части трактата вновь появляются зарисовки жизни городских низов, кон-

трастные сопоставления с описанием подготовки к балу, сопоставление жизни помещичьей семьи в деревне с напряженным летним трудом крестьян, вновь цепь рассуждений и доказательств завершается притчей о человеке, уронившем в море жемчужину. Таким образом, выраженные автором взгляды и логика изложения их делят трактат на три тесно связанные между собой и вытекающие одна из другой части, которые и определяют, на наш взгляд, основу композиции этого публицистического произведения Толстого, представляя членение на главы как необходимо удобное дробление текста, зависящее более от логики изложения фактического материала, нежели от внутреннего "авторского" ритма. Помимо этого произведения, а также "Исповеди" аналогичными признаками отличается построение трактата "В чем моя вера?". Внутренней композицией этого сочинения выступает его организация вокруг провозглашаемого Толстым своего понимания христианских заповедей, которое всякий раз строится по принципу противопоставления ветхозаветному истолкованию основных моральных законов человеческой жизни.

Как было отмечено, в эмоционально насыщенные и кульминационные моменты повествования Толстой прибегал к приемам ритмизации прозы. Наиболее заметный признак ритмизации его публицистической прозы - появление в тексте анафорического начала (см., например, вышеприведенные цитаты), которое даже зрительно привлекает к себе внимание. Однако анализ содержания отрывков, имеющих признаки ритмизации, иногда очень значительных по объему, свидетельствует о том, что они не специально создавались Толстым, а складывались именно в таком виде под воздействием крайнего эмоционального напряжения. Пример тому - сформулированное Толстым почти в конце трактата "В чем моя вера?" резюме отношения к учению Христа. Как и в предшествующем примере, внимание читателя с самых первых фраз ХП главы концентрируется на анафоре:

"Я верю в учение Христа, и вот в чем моя вера.

Я верю, что благо мое возможно на земле только тогда, когда все люди будут исполнять учение Христа.

Я верю, что исполнение этого учения возможно, легко и радостно.

Я верю, что и до тех пор, пока учение это не исполняется,

что если бы я был даже один среди всех неисполняющих, мне все-таки ничего другого нельзя делать для спасения своей жизни от неизбежной погибели, как исполнять это учение, как ничего другого нельзя делать тому, кто в горящем доме нашел дверь спасения..." (23;453-454). Все предыдущее содержание трактата подводит читателя к мысли о неповторимости и непревзойденности учения Христа, предшествующая (XI-ая) глава завершается фразой, афористически формулирующей этот вывод: "Вера, побеждающая мир, есть вера в учение Христа".(23;453). Поэтому открывающие на той же странице следующую главу анафоры Толстого - не только признание автора в своей сопричастности этому учению, но и формулировка, слишком напоминающая христианский "Символ веры".Помимо анафоры заметно употребление синтаксического параллелизма и синтаксических аналогий при построении сложных предложений. Кроме этих очевидных признаков налицо постепенное развитие темы: если вначале заявлено лишь о вере в учение, то уже с третьей фразы появляется мотив веры в возможность исполнения этого учения. Далее (уже за пределами приведенной цитаты) постепенно присоединяются новые оттенки смысла, сформулированные с использованием тех же синтаксических конструкций, той же анафоры и того же графического выделения каждого абзаца, несущего лишь одну часть информации. Так постепенно присоединяются мысли о том, что это учение - благо для Толстого, благо для всего мира, а потому не может не исполняться. Следующий абзац вводит новую тему, противопоставленную первой: сравнение "закона" Моисея с "благом и истиной" Христа. Следом за появлением нового идейно-тематического подхода возобновляется периодическое чередование сходных фраз и конструкций: "Христос сказал мне: живи для блага, только не верь тем ловушкам-соблазнам..."; "Христос показал мне, что единство сына человеческого..."; "Но Христос не только показал мне это, но он ясно, без возможности ошибки перечислил мне в своих заповедях все до одного соблазны..."(23;454). Новый мотив постепенно развивается, повторяя приемы, использованные перед этим. По мере уточнения и усложнения заявленного положения усложняются и разветвляются используемые Толстым фразы, хотя их синтаксическая основа остается сходной.[10] В момент наивысшего развития темы начинается ее постепенная замена. Ключевые слова этой части ("Христос показал мне") вводят еще одну

тему: что есть соблазн. "Христос показал мне, что первый соблазн, губящий мое благо, есть моя вражда с людьми, мой гнев на них. Я не могу не верить в это, и потому не могу уже сознательно враждовать с другими людьми, не могу, как я делал это прежде, радоваться на свой гнев, гордиться им, разжигать, оправдывать его признанием себя важным и умным, а других людей ничтожными - потерянными и безумными; не могу уже теперь при первом напоминании о том, что я поддаюсь гневу, не признать себя одного виноватым и не искать примирения с теми, кто враждует со мною.

Но этого мало. Если я знаю теперь, что гнев мой есть неестественное, вредное для меня болезненное состояние, то я знаю еще, какой соблазн приводил меня в него".(Подчеркнуто мною.-Е.Н.23; 455).

В этой части текста заметно также, как постепенно формируются эмоциональные и логические акценты в развитии темы, какое влияние на построение фразы оказывает системность авторского мышления и последовательность выражения мысли, как осуществяется связь и постепенная смена ключевых слов и выражений, служащих своего рода опознавательными знаками в авторской речи. Логика развития авторской мысли выстраивает цепочку опознавательных знаков: I)"Христос показал мне", в чем состоит первый соблазн, следовательно, 2)"я не могу не верить" в это, действовать по-прежнему и не поступать по-другому, 3)"я знаю теперь", в чем было мое заблуждение, 4)"я вижу теперь", когда поступал неправильно, 5)"я понимаю теперь" это и верю в это. Сознательно упрощенное и схематизированное здесь изложение последовательности толстовской мысли позволяет увидеть основу в общем ритмическом рисунке большого (примерно 2 - 2,5 страницы типографского текста) отрывка, объединяемого в сверхфразовое единство не только общностью мысли, но и "рисунком" ключевых слов. Вся конструкция в целом оказывается повторенной писателем пять раз (по числу "соблазнов" с употреблением и указанным чередованием данных ключевых слов и фраз. Только после этого Толстой подводит итог:"Я понял, в чем мое благо, верю в это и потому не могу делать того, что несомненно лишает меня моего блага".(Выделено Толстым.-Е.Н.23; 461). Эта фраза (но уже с трижды выделяемым автором "верю" вновь, на другом уровне осмысления, открывает сформули-

рованный писателем свой "символ веры". Таким образом, создается настоящий ритмический орнамент, строящийся на последовательном чередовании и закономерной повторяемости тем, утверждений и отрицаний, ключевых слов, зависимых одно от другого, опоясывающих весь текст и скрепляющих его в единое целое.

В публицистике Толстого очень заметно прослеживается зависимость формирования ритмической организации от постепенного нарастания драматизма описываемых событий или нарастания эмоциональной взволнованности автора. Это особенно заметно в трактате "Так что же нам делать?" и в "Исповеди". Так в "Исповеди", рассказывая о периоде, когда хотел покончить жизнь самоубийством, Толстой признается, что "это было ужасно. И чтоб избавиться от этого ужаса, я хотел убить себя".(23;15). Признанием в ощущении ужаса и связанной с ним безнадежности заканчивается IУ глава. Следующая - начало рассказа о новом этапе, главным содержанием которого стал поиск ответа на неразрешимость противоречий человеческой жизни в области умозрительных и точных знаний. Содержание У главы охватывает весь круг поисков Толстого в этой области от начала до полного разочарования. УI-ая глава начинается с притчи о заблудившемся в лесу человеке, то есть завершает тему. На протяжении всей главы драматизм повествования нарастает, передавая ощущение лихорадочного поиска, завершающегося каждый раз лишь отрицательным результатом. Соответственно содержанию увеличивается количество признаков ритмизации. Тон повествования задается вопросом, открывающим главу и обращенным автором к себе: "Но, может быть, я просмотрел что-нибудь, не понял чего-нибудь?"(23;15). В следующий раз это будет уже группа риторических вопросов: "Зачем мне жить, зачем чего-нибудь желать, зачем что-нибудь делать?", "Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?"(23; 16-17). Следом за вопросом, открывающим главу, появятся анафоры в сочетании с аналогичными синтаксическими конструкциями, прием разветвления фразы и опора на ключевое слово: "И я искал объяснения на мои вопросы во всех тех знаниях, которые приобрели люди. И я мучительно и долго искал, и не из праздного любопытства, не вяло искал, но искал мучительно, упорно, дни и ночи, - искал, как ищет погибающий человек спасенья, - и ничего не нашел".(23; 15-16). Затем присоединится

прием постепенной смены нюансов темы, ключевых слов и выражений, присоединится прием диалогического построения рассуждений автора.

Аналогично складывается описание сближения с верующими из простых людей, а также большое количество эпизодов в других произведениях, особенно в трактате "Так что же нам делать?", содержащем еще значительное количество прямых обращений к читателям (к женщинам-матерям, например), что лишний раз подтверждает риторическую окраску текста.

Основной текст "Царства Божия внутри вас" заканчивается настоящей проповедью, построенной по всем законам ораторского красноречия: "Одумайтесь, люди, и веруйте в Евангелие, в учение о благе. Если не одумаетесь, все так же погибнете, как погибли люди, убитые Пилатом, как погибли те, которых задавила башня Силоамская, как погибли миллионы и миллионы людей, убивавших и убитых, казнивших и казненных, мучащих и мучимых, и как глупо погиб тот человек, засыпавший житницы и сбиравшийся долго жить и умерший в ту же ночь, с которой он хотел начинать жизнь"... (28;286). Кроме отмеченных ранее и по другим произведениям признаков ритмической организации здесь налицо типичные признаки именно ораторского красноречия: обращения, повелительное наклонение глаголов, постепенно нарастающая последовательность дидактических примеров, завершающихся ссылкой на притчу. Большая проповедь (объемом в целую главу) традиционна даже в своем завершении: это цитаты из Евангелия ("Ищите Царствия Божия и правды его, а остальное приложится вам".28;293), первая из которых имеет небольшое авторское сопроводительное разъяснение, вторая же не сопровождается разъяснениями, отчего еще ярче звучит ее повелительно-дидактический смысл: "И не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: вот оно здесь или вот оно там. Ибо вот: Царствие Божие внутрь вас есть".(28;293). Отголоски проповеди встречаются и во многих других публицистических произведениях, например, в статье "Не могу молчать" читаем: "Люди-братья! Опомнитесь, одумайтесь, поймите, что вы делаете. Вспомните, кто вы".(37;95).

Неверно было бы утверждать, что признаки ритмической организации прозы присущи исключительно публицистическим произведениям позднего периода. Они встречаются и в художественных произ-

ведениях, причем происхождение их имеет безусловно различные корни. Встречающиеся в народных рассказах элементы ритмической организации восходят к традициям и языку "народной литературы", продиктованы ориентацией на ее поэтику. Роль языка в формировании жанра народного рассказа (с присущим ему лаконизмом) была особенно велика, а его особенности сложились, вопреки бытовавшему ранее мнению, во многом под влиянием работы над переводами из древней литературы для "Азбуки" и отражают мелодический рисунок средневекового литературного языка с его ритмическими признаками.[11] Многие рассказы из цикла народных отмечены этими признаками, особенный интерес представляет рассказ "Кающийся грешник", которому предпослан эпиграф из Евангелия, задающий ритм всему рассказу в целом.

В неоконченном произведении "Иеромонах Илиодор", связанном с частичной реализацией автобиографической темы, некоторые признаки ритмизации можно с полным правом считать выражением авторского эмоционального настроения. Это заключение позволяет сделать сам контекст произведения: сохранившийся отрывок рассказывает о монахе, усомнившемся во время совершения литургии в вере: Илиодор под влиянием воспоминаний и размышлений переживает ужас сознания своей зависимости от "славы людской" и сомнения в таинстве причастия, которое есть или "...точно великое таинство, или это - ужасный, отвратительный обман".(37;289). Весь эпизод богослужения является, по существу, образцом ритмической прозы, которая, конечно же не задана Толстым специально, а является отражением внутреннего крайне напряженного эмоционального состояния автора во время написания данного отрывка и предполагает в последующих частях более высокий эмоциональный настрой повествования. Повествование построено как описание постепенного усугубления мыслей и состояния героя, который в конце совершения церковного таинства действует почти бессознательно и лихорадочно.

В задачу данной работы не входит исследование проявлений ритмизации прозы в художественных произведениях позднего периода, поэтому ограничимся лишь указанием на наличие этого признака и различные источники его происхождения.

Таким образом, можно в полной уверенностью констатировать, что при выражении эмоционально окрашенного содержания в публи-

цистических произведениях (то есть при непосредственной передаче своего образа мыслей) Толстой очень часто строил текст в зависимости от своего настроения и внутреннего состояния, что приводило к появлению ритма в его прозе. При этом писателем и использованы почти все приемы ритммизации прозы, отмечаемые исследователями этой проблемы:[12] общая композиция произведения, тематические сопоставления и противопоставления, постановка эмоциональных и логических акцентов в развитии темы, сверхфразовое единство, отражение особенностей авторского развития мысли (в данном случае - системность мышления), прием разветвления фразы, синтаксический параллелизм и аналогии, анафоры, синтаксические инверсии, риторические вопросы, выступающие в роли движущей силы повествования и образующие орнаментальный рисунок в тексте, ключевые слова и фразы, повелительные наклонения, обращения и проповеднический пафос.

Подводя итог, следует отметить, что особенности мировоззрения Толстого в поздний период творчества, а также глубоко осознанная и осуществляемая им на практике роль проповедника своего учения, требовали наиболее полного выражения в произведениях эмоционального состояния. При этом Толстой обнаруживает владение всем арсеналом ритмических средств, присущих произведениям ораторского красноречия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1)Толстой Л.Н. Полн.собр.соч.в 90 тт.(Юбилейное издание). М.-Л.,1928-1958.Т.87,с.117. Далее все ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках тома (на первом месте) и страницы.

2)Данное положение выдвинуто в качестве одного из ведущих в сборнике "Ритм, пространство и время в литературе и искусстве" (Л.,1974), в частности, в представленной там статье С.Э. Шноль и А.А.Замятина "Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений".

3)Мейлах Б.С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа.(Методологические проблемы). - В кн.:Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.

4)Гиршман М.М. Проблемы ритмической организации прозаическо-

го художественного целого в произведениях Л.Толстого и Ф.Достоевского. - В кн.: Проблемы стиховедения. Ереван,1976,с.158.

5)См.: Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы. - В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.

6)Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.,1970,с.10-12.

7)См.,например: Орлов А.С. Древняя русская литература XI-XУП веков. М.-Л.,1945.

8)См.: Сазонова Л.И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры ("Слово о законе и благодати" Илариона, "Похвала св.Симеону и св.Савве" Доментиана). - В кн.: Исследования по истории русской литературы XI-XУП вв. Труды Отдела Древнерусской Литературы.Л.,1974); а также автореф. ее же канд. дисс. "Древнерусская ритмическая проза XI-XШ вв".(Л.,1973.

9)Об этом, в частности, см. спец. главу в исследовании автора данной работы "Художественное своеобразие публицистики Льва Толстого" (в печати).

10)Приемы разветвления фразы, исходящей из одного структурно-содержательного центра, отражение упорядоченности авторского мышления и наличие сверхфразового единства в публицистике Толстого отмечено также в работе: Грехнев В.А. Заметки о публицистической речи позднего Толстого. - В кн.: Л.Н.Толстой. Статьи и материалы. УШ.Межвуз.сб.Горький,1973.

11)Особенности языка народных рассказов ранее рассматривались автором данной работы в канд дисс. (Николаева Е.В. Лев Толстой и древнерусская литература.(Проблема творческого освоения древнерусского литературного наследия).Автореф.канд.дисс. М.,1980) и нашли отражение в печати (Николаева Е.В. Методические разработки по специальному курсу "Древнерусская литература в творчестве Л.Н.Толстого".М.,МГПИ им.В.И.Ленина,1986,с.58-63).Исследование показало, что существовавшее мнение о том, будто язык народных рассказов явился отражением разговорно-просторечной лексики и крестьянской речи, не могло быть принято безусловно.

12)Помимо упомянутых выше исследований, посвященных в той или иной степени этой проблеме, сошлемся также на специальную работу В.Жирмунского "О ритмической прозе" ("Русская литература",1966,№ 4) и др.